

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И  
ЭСТЕТИКИ МУЗЫКИ

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНЫХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР



5283

*Г. Гафуров*

Ташкент

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма

1982

### ПОНЯТИЕ ТОНАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕОРЕТИЧЕСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

В 20-е годы советский теоретик В. М. Беляев писал: «Есть ряд проблем в области философии и истории музыки, разрешение которых расчистило бы дорогу для музыкальной мысли, остановившейся в поступательном движении. Главная из них: установление и доказательство единого принципа эволюции гармонического музыкального мышления... Современная музыка есть музыка гармоническая. Проблема ее развития есть проблема развития гармонии».

Эти слова предельно точно отразили направление мыслей музыкантов начала XX века. Действительно, проблема гармонии находится в самом центре внимания. Возникновение ее связано с тем, что целый ряд явлений в гармонии нашего времени не укладывается в рамки мажоро-минорной тональности и с ее позиции не могут быть объяснены. Если все же удастся выявить точки соприкосновения со старой тональностью, то такое объяснение будет лишь частичным и ничего не даст для осознания специфики нового в современной гармонии. Если же это не удастся, то констатируется отсутствие характерных признаков старой тональности. А это, во-первых, затрудняет анализ прочих аспектов музыкаль-

ного произведения, а во-вторых, иногда приводит к ошибочной его оценке, так как ему отказывают в логическом начале, организующем целое. Итак, важнейший аспект проблемы связан с выявлением музыкально-логической функции современной тональности, которое позволит дать научно аргументированную эстетическую оценку произведения. Другой аспект проблемы связан с тем, что в современной музыке отсутствует единая универсальная система организации. Тональная структура произведения очень часто становится носителем индивидуальных черт, отличных от черт других произведений. Одним из следствий большого разнообразия явлений оказывается крайне противоречивое понимание самого термина «тональность». Таким образом, во второй аспект общей проблемы тональности составной частью входит проблема понятия тональности.

В XX веке обнаружили две противоположные тенденции во взглядах на современную гармонию, на проблему тональности в новой музыке. Согласно первой — понятие тональности сводится к мажору и минору, а следовательно, факт существования тональности в новой музыке XX века отрицается. Многие музыканты, даже сами композиторы констатировали разрушение мажоро-минорной тональности, видя в этом новый закономерный этап развития музыкального мышления. Такой взгляд на новую музыку и судьбу тонального принципа в связи с ней преобладал в первые десятилетия XX века.

Одним из первых, кто указал на кризис мажоро-минорной тональной системы, был Танеев. В отходе от старой тональности он видел проявление объективного процесса эволюции. Во введении к своему труду «Подвижной контрапункт строгого письма» (1906) он писал: «Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональ-

ности<sup>1</sup>. Не описывая характера «новой системы», но угадывая в ней большую роль тематического фактора в организации звуков, Танеев противопоставляет ее тональной, «которая группирует ряды аккордов вокруг одного центрального тонического аккорда... группирует все второстепенные тональности вокруг главной<sup>2</sup> или «объединяющей тональности»<sup>3</sup>.

Осознанное стремление к преодолению рамок старой тональности как в собственном творчестве, так и в творчестве других композиторов-современников, подчеркивали Дебюсси, Барток, Стравинский и другие. «Музыка наших дней решительно устремлена к атональности. Все же, по-видимому, неправильно, что тональный принцип понимается как абсолютный антипод атональности. Последняя есть скорее следствие постепенного развития тональности», — так думал в 20-е годы Барток<sup>4</sup>.

В «Музыкальной поэтике» Стравинский писал: «Мы не веруем более в абсолютную ценность мажор-минорной системы, основанной на том, что музыковеды называют шкалой С... Тональная система умерла»<sup>5</sup>.

Ясно, что во всех этих выборочно приведенных высказываниях под тональностью понимается тональность мажора и минора. Поэтому, естественно, что вся так называемая Новая музыка воспринималась как выходящая за ее пределы.

Отрицанию тональности противопоставлена другая тенденция, которую можно охарактеризовать как обнаружение иных возможностей и форм проявления тональ-

<sup>1</sup> С. И. Танеев. «Подвижной контрапункт строгого письма». М., 1950, с. 9.

<sup>2</sup> Там же, с. 8.

<sup>3</sup> С. И. Танеев. Материалы и документы, т. 1, с. 225.

<sup>4</sup> «Melos». Béla Bartók. Das Problem der neuen Musik. 1920, s. 107.

<sup>5</sup> «И. Ф. Стравинский». Сборник. М., 1973, с. 30.

ного принципа и усмотрение последнего там, где слух начала столетия должен был бы непременно его отвергать<sup>1</sup>. Высказываниям о разрушении тональности теория средних десятилетий XX века противопоставила попытки осознать закономерности современного музыкального мышления с позиций накопленного слухового — композиторского и слушательского опыта, с иных эстетических позиций, отстаивая жизнеспособность тонального принципа и целесообразность применения понятия «тональность». Образовался своего рода парадокс: в начале века судьба тональности считалась решенной, а сегодня, когда, казалось бы, этап преодоления остался далеко позади, вновь встала проблема тональности в XX веке. Так «умерла» ли тональность? Что же тогда называть тональностью?

Сравнивая две тенденции — негативную и позитивную в отношении тональности, можно сделать первоначальный вывод о неравнозначности смысла, вкладываемого в слово «тональность». Но равнозначности нет и в области позитивного отношения к явлению тональности. Сегодня сказать, что произведение тонально — значит, либо ничего не сказать, либо сказать очень мало для понимания того, о чем именно идет речь. Красно-речивым свидетельством этого служит тот факт, что музыкальная теория XX века выдвинула целую группу новых тональностей: «новый принцип тональности» на основе «синтетаккорда» у Рославца, «полярность» Стравинского, «пантональность» Шёнберга, «тональность с рассредоточенной тониной» Тараканова, «новая форма тональности» — серия по Руфери.

<sup>1</sup> Если на первом этапе почти всякое отступление от мажора и минора называли атональностью, то на втором — говорят, например, о тональности в додекафонных произведениях Шёнберга и Веберна.

См.: Kongressbericht Kassel. 1962, с. 368; W. König. Tonalitätsstrukturen in Alban Bergs Oper «Wozzek». 1974.

Наряду с новыми формами тональности теория фиксирует сохранение принципов прежней тональности, действующих в условиях двенадцатиступенности с выявленным или невыявленным ладовым наклоном (Беляев, Катуар, Хиндемит, Холопов, Когоутек, Слонимский, Скребок и др.).

Мнообразие форм гармонического мышления, а фактически их необозримость, создают предпосылки для обобщенного понимания тональности. С одной стороны, оно связывается с наличием высотного центра в виде звука или созвучия, стабильного или переменного (Катуар, Рети, Тараканов, Фроммель, Шадлер, отчасти — Дальхауз, а с другой — под тональностью понимается система звуковысотных связей и соподчинения (Беляев, Рославец, Асафьев, Дальхауз, Холопов, Пфротнер, Нойман, Берри)<sup>1</sup>.

Дату появления термина «тональность» установить пока не удастся. Обычно указывают на первые десятилетия XIX века<sup>2</sup>. Однако прилагательное «тональный» можно встретить еще в XVIII веке в трактате Л. А. Саббатини. Автор трактата был сторонником теории фундаментального тона Рамо, впервые сформулировав-

1. Необходима оговорка, что понятие «ладотональность» в литературе фигурирует под разными терминами: «тональность», «тональная система», «тональная структура», «лад», «ладовая система», «ладовая структура». Поэтому мы вводим в эту группу понимание лада у Асафьева как «...организацию составляющих данную эпохой систему музыки тонов в их взаимодействии». (Б. Асафьев. Избранные труды. М., 1952, т. 1, с. 200).

2. См.: Г. Рима. Музыкальный словарь. М. Лейпциг, 1896 («тональность»). Н. Lang. Begriffsgeschichte der Terminus «Tonalität». Freiburg, 1956. Ланг указывает на музыкальный словарь М. Кастиль-Блаза 1821 года. В. Simms. Choron, Fétis and theory of tonality. in: Journal of Music Theory, 1975, vol. 19, № 1. Симмс говорит о 10-х годах XIX века и, в частности, о «Краткой истории музыки» А. Э. Шорона (1810).

шего принцип классической гармонии<sup>1</sup>. Проводя идеи Рамо, Саббатини использовал наряду со словом «фундаментальный» слово «тональный» («тон» он понимал как «фундаментальный тон»). В предисловии своего трактата Саббатини писал: «Термины «единство», «основание», «фундаментальный», «тональный», «главный» являются синонимами и обозначают реальную основу гармонии<sup>2</sup>. Так, в поисках термина для выражения общего принципа гармонии, ее вертикали и горизонтали, было найдено слово «тональный», которое изначально синонимически связывалось со словом «единство».

Первое, ставшее классическим, определение понятия «тональность» принадлежит Ф. Ж. Фетису (1844). Тональностью он называл «совокупность необходимых отношений между звуками гаммы в их одновременности и последовательности»<sup>3</sup>.

Фетис допускал различные «типы тональностей», которые сложились из различных исторических и этнических предпосылок. Таким образом, еще автор классического определения тональности отнюдь не ограничивает это понятие тональностью XVII—XIX веков.

Эрнст Курт в своей книге «Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» (1920) исследует пути расширения тональности. Для того, чтобы представить читателю «в какой мере и в какой момент

<sup>1</sup> Принцип гармонии, открытый Рамо, можно кратко сформулировать как единство, исходящее из фундаментального тона: единство звуков в трезвучии, система аккордов как единство, система модусов (ладотональностей) как единство высшего порядка.

<sup>2</sup> «Termini Unità, Base, Fondamentale, Tuonale e Principale, sono questi termini sinonimi significanti il vero e reale Fondamento dell' Atmonia». L. A. Sabbatini, La vera idea delli musicali numeriche segnature... Venezia, Valle, 1799, p. IV.

<sup>3</sup> F. Y. Fétis. Traité complet de la theorie et de la pratique de l'harmonie, Paris, 1844, p. 22.

расширение тональности, берущее свое начало с самых истоков музыкального ощущения романтиков, приводит к преодолению последней», Курт формулирует «подлинный смысл и содержание понятия тональности, связанного с принципом внутреннего равновесия формы». Он пишет: «Понятие тональности означает единство соотношения аккордов с тоническим центром и содержит поэтому... тональный центр или, по крайней мере, возможности воссоздать этот центр мысленно... С точки зрения воздействия на тональность следует различать процессы изменения, касающиеся аккордовых связей, а также аккорда самого по себе»<sup>1</sup>.

Курт понимает расширение тональности как тенденцию к ее преодолению, из чего мы должны сделать вывод, что та формулировка понятия тональности, которую он дает, относится к классическому тональному принципу, от которого гармония после Вагнера «освободилась».

Тональность в понимании Курта — функциональная система, где есть центр, диктующий логику аккордовых связей. Курт допускает существование «воображаемого» центра, на который направлены определенные связи аккордов. Говоря о расширении этой системы, Курт называет две противоположно направленные и уравновешивающие друг друга силы — конструктивную и деструктивную, которые «находятся в постоянно усиливающейся борьбе и противодействии...». «В этом отношении, собственно, понятие тональности можно теоретически расширять до бесконечности, так что, пожалуй, речь должна идти скорее о разложении, идущем изнутри, но не о преодолении. Тональность в этом

<sup>1</sup> Э. Курт. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. с. 287 (разрядка Курта).

смысле, — добавляет Курт, — вообще является безграничным понятием»<sup>1</sup>.

Одним из первых, кто обратился к более широкому пониманию тональности, был В. М. Беляев, который уже в 20-е годы успешно анализировал гармонию Стравинского и Скрябина. Беляев ставил акцент на расширенном понимании тональности еще при анализе произведений Мусоргского, подчеркивая, что такое понимание свойственно самому композитору. В основе тональности по Беляеву лежит двенадцатиступенная гамма, «в которой все двенадцать ступеней имели самостоятельное специфическое значение»<sup>2</sup>.

Будучи последовательным в своих позициях при анализе современной гармонии, Беляев принципиально не принимал новых терминов «атональность» и «политональность», создающих, как он писал, лишь видимость понимания, но ничего не разъясняющих<sup>3</sup>.

В бурном развитии современного гармонического языка Беляев видел не разрушение, а обогащение тональности, принцип действия которой сохраняется независимо от преобразования ее элементов. Исходя из этого, понятие тональности Беляев связывает с логикой развертывания музыкальных мыслей.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Э. Курт. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 288.

<sup>2</sup> В. М. Беляев. «Мусоргский. Скрябин. Стравинский». Сб., М., 1972, с. 35.

<sup>3</sup> Беляев пишет: «Политональность есть частный случай тональности...», «...атональности, строго логически рассуждая, быть не может», (там же, с. 110, 111).

<sup>4</sup> Беляев пишет: «Все усложнения гармонии, производимые Стравинским и другими современными композиторами... принципа тональности не нарушают. Усложнение аккордов ведет только к обогащению тональности новыми созвучиями, а не к ее уничтожению, что было бы равносильно уничтожению всего логического смысла развертывания музыкальных мыслей в музыкальном произведении. Атональность — это отрицание музыки, а не новый этап ее развития» (там же, с. 118).

Как показывают его анализы, их метод и выводы, тональный принцип логики во всякой музыке осуществляется по-разному, реализуя характер музыкального материала и воплощаясь в специфической форме произведения. Тонико-доминантовые отношения при терцово-диссонантной аккордике в «Поэме экстаза» нашли сонатное оформление. На примере анализа музыки Стравинского Беляев продемонстрировал, «как из мелоса вытекала вся гармония «Свадебки», а «из этой последней выросло все ее формально-логическое строение».<sup>1</sup>

Исходя из приведенных отрывков, можно очертить область понятия тональности по Беляеву. Во главе угла стоит функциональный подход к пониманию тональности, отождествляемой с музыкальной логикой и отнюдь не связываемой с конкретно-исторической формой реализации этой логики. Далее, Беляев обрисовывает главные черты современной ему формы — расширенной тональности: двенадцатиступенность, введение сколь угодно «усложненных» аккордов, а также возможность последних фигурировать на правах тоники.

О «хроматической тональной системе» пишет Катуар в своей работе «Теоретический курс гармонии». К выводам о возможности использования на всех двенадцати ступенях мажорных и минорных трезвучий и септаккордов и непосредственного соединения их между собой он пришел, анализируя гармонию романтиков. На основе хроматического варьирования аккордов одной и той же функции по отношению к общему для всех аккордов устою Катуар говорит о принадлежности их

<sup>1</sup> Беляев пишет: «Употребление Стравинским в его музыке звукорядов с седьмой пониженной ступенью (без вводного тона) отразилось сейчас же, на формально-модуляционном плане его «Свадебки», в которой мы почти не находим модуляций по квинтовому кругу» (с. 120, 121).

«одной сложной тональной системе»<sup>1</sup>. Само понятие тональности Катуар связывает с функциональным значением аккордов<sup>2</sup>. Его хроматическая тональная система, как показывают разъяснения и нотные примеры, покоится на традиционных функциональных отношениях, действующих в условиях хроматики, допускающей варьирование аккорда одной и той же функции.

Ю. Н. Холопов в своей книге «Современные черты гармонии Прокофьева» (1967) говорит о хроматической двенадцатиступенной тональности у Прокофьева<sup>3</sup>. При этом хроматическая тональность может сохранять ладовое наклонение мажора или минора, но таковое может быть и нивелировано.

В книге видного чехословацкого композитора и теоретика послевоенного времени Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» один из разделов посвящен расширенной тональности. Он показывает понимание тональности композитором наших дней. В разъяснении Когоутека совершенно определенно названы элементы, составляющие расширенно-тональную систему, главный из которых — звуковысотный центр, — создается на основе традиционных тонально-функциональных последований. Этот центр, должен быть центром тяготений, который способен группировать

<sup>1</sup> Г. Катуар. Теоретический курс гармонии. М., 1924, с. 84.

<sup>2</sup> Так, например, в разделе о церковных ладах он пишет о значении взаимоотношений тоники и доминанты «в создании тональной системы», «В музыке, написанной в этих ладах, мы усматриваем всегда отсутствие тональности и функционального значения гармонии посреди построений» (с. 8, 9).

<sup>3</sup> Холопов пишет: «Под этим термином мы условимся понимать такое усложнение и обогащение обычного мажора или минора, при котором в пределах одной тональности возможен аккорд с основным тоном на каждой из двенадцати входящих в нее основных ступеней». См. Ю. Н. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 229 (разрядка автора).

вокруг себя последования, обогащенные любыми включениями новой структуры<sup>1</sup>.

Перейдем теперь к рассмотрению термина «тональность», примененного по отношению к совершенно новым явлениям в музыке XX века.

О «новом принципе тональности» в своем творческом методе пишет композитор Н. Рославец. В основе его композиции лежит так называемый «синтетаккорд», который несет конструктивную функцию наподобие тональности («роль заместителя тональности»).

Рославец обнаруживает две трактовки в понимании тональности. С одной стороны, он пишет об отжившей старой тональности и ее замене аккордом особого вида, с другой же — он понимает тональность как гармоническое единство. Эти две «тональности» Рославец противопоставляет: тональность как исторически конкретная форма высотной организации и тональность как внеисторическое понятие гармонического единства<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ц. Когоутек. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. На стр. 42, 43 Когоутек пишет: «Техника расширенной тональности основывается на принципе сохранения тональности, но с добавлением к ней каких угодно недитонических звуков и созвучий, а также нефункциональных последований. В любом случае должно быть возможно определение центра всего расширенно-тонального композиционного построения или его частей, то есть должны существовать вполне очевидные (слышимые) музыкальные отношения к центральному аккорду, созвучию или хотя бы тону. Естественно, на протяжении всей композиции таких центров может быть много, причем, если один из них доминирует, то он становится главным тональным центром».

<sup>2</sup> Рославец пишет: «Хотя во всех моих сочинениях... принцип классической тональности целиком отсутствует, но «тональность» как понятие гармонического единства непременно существует и проявляется в виде... «синтетаккордов», представляющих собою «основные» звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ти ступеней хроматической шкалы». Рославец Н. О себе и своем творчестве. В журн.: «Современная музыка», 1924, №5, с. 134.

Принцип тональности, в этом расширительном понимании, которое предложил сам композитор, разворачивается достаточно последовательно: «синтетаккорды», определяемый ими гармонический план произведения, вертикаль и горизонталь, особенности голосоведения, форма и даже «ритмоформы». Рославец ничего не говорит о значении высотного положения «синтетаккорда» в разворачивании гармонической системы. Однако если описанный им метод композиции столь напоминает скрябинский (о чем Рославец говорит), для которого фактор высотности играет большую роль, то тогда можно установить эту конкретную основополагающую преемственность между старым и новым пониманием тональности, которые даны в противопоставлении. Если же высота его звукового комплекса не существенна для гармонического разворачивания и, следовательно, система оказывается замкнута сама в себе, то этой конкретной преемственности указать нельзя, и их объединяет лишь наиболее общий принцип — единство. Согласно последнему, метод Рославца может быть сопоставлен, с одной стороны, с методом Рамо — единство по горизонтали и вертикали, а с другой стороны, с методом Шенберга — серийным методом композиции. И тогда понятие «новый принцип тональности» — выведение всей ткани произведения из центрального, ведущего звукокомплекса — оказывается поистине универсальным, внеисторическим и вневещалистическим.

М. Тараканов в статье «Новая тональность в музыке XX века» рассматривает «тональность с рассредоточенной тоникой». В произведении, где нельзя выявить один господствующий устой и которое прежде называли бы атональным, он анализирует особую форму проявления тональных связей в масштабах отдельных групп звуков, а не целого. Целое же представляет собой непрерывную смену устоев. Наличие реальных тяготений при перетекании устоев один в другой образует тональ-



ность с рассредоточенной тоникой<sup>1</sup>. Определяя такого рода структуры как тональные, Тараканов опирается на функциональность, возникающую в результате сопряжения устоя и неустоя в микромасштабах.

Немецкий теоретик И. Руфер применяет выражение «новая тональность» по отношению к додекафонному методу композиции. В названии одной из его теоретических работ сформулирована основная идея его концепции — «Двенадцатитоновая серия — носитель новой тональности». Руфер рассматривает тональность как закон, обеспечивающий единство и целостность музыкального произведения. Причем этот закон не есть нечто неподвижное, и коль скоро он действует в музыке любого исторического периода, он осуществляется всегда по-разному<sup>2</sup>.

Р. Рети связывает понятие тональности с системами, в которых есть один центр, сохраняющий свое значение на протяжении всего произведения. Рети вводит понятие звуковысотной тональности для обозначения архитектурного принципа пантональной системы (по существу являющейся расширенной тональностью, согласно Когоутеку; как ни настаивает Рети на

<sup>1</sup> М. Тараканов пишет: «...Тональная связь может сказываться и в музыке, где нет господства тоник и, тем не менее, возникают отношения устоев и неустоев...» «Среди группы тонов, связанных мелодическими сопряжениями, один может приобретать значение устоя... Среди таких устоев ни один не претендует на роль гегемона. Это — рассредоточенная (децентрализованная) тональность». (Сб. «Проблемы музыкальной науки», вып. 1, с. 17).

<sup>2</sup> Руфер пишет: «Закон... есть и в двенадцатитоновой музыке, как в любом другом порядке и единстве музыкального организма произведения. Носителем и гарантом этого закона в двенадцатитоновой музыке является двенадцатитоновая серия (подобно господству главного звука в мажоро-минорной тональности). Она, следовательно, представляет новую форму тональности — если под этим понимать организующий принцип взаимосвязи и формообразования». I. Rufer. Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität. In: «Osterreichische Musikzeitschrift», 1951, № 6, s. 181).

необходимости их различать, все же его доводы не убеждают)<sup>1</sup>.

Хиндемит считает наиболее важным элементом тональности наличие центрального тона, действие которого он сравнивает с гравитацией<sup>2</sup>. Именно основной тон определяет систему родства в «звуковом семействе», в котором он как одна из двенадцати персон выполняет миссию «отца».

Наansom слышании основного тона тональности настаивает современный немецкий теоретик Г. Фроммель. «Тональность проявляется в наличии прочных, ясных на слух центров, то есть дает четкую ориентацию», в отличие от «дезориентации», к которой стремился Шенберг<sup>3</sup>. В то же время Фроммель говорит о тональности в «самом широком смысле» и перечисляет различные исторически сложившиеся формы тональности, относя сюда музыку Средневековья, Возрождения и т. д. вплоть до современности<sup>4</sup>. В основе его широкого взгляда лежит идея изначально-тональной природы композиторского слуха.

<sup>1</sup> «Не следует, однако, думать что звуковысотная тональность — это единственный структурный принцип музыкальной организации. Часто он представляет лишь один из факторов, участвующих в организации сложной многотональной ткани, где переплетаются гармонические, мелодические, перекрестные тональности и т. д. Именно благодаря подобной тоникальной множественности композиционная структура и приобретает пантональный аромат» (Р. Рети. Тональность в современной музыке. Л., 1968, с. 63).

<sup>2</sup> P. Hindemith. Unterweisung im Tonsatz. Teil 1, Mainz, 1940. («Тональность — это сила, подобная земному притяжению», с. 183).

<sup>3</sup> Kongressbericht — Kassel, 1962, с. 369.

<sup>4</sup> Формы тональности по Фроммелю: 1. функциональная диатоническая и хроматическая мажоро-минорная тональность (барокко, классицизм, романтизм); 2. модальная тональность (Средневековье, Возрождение, фольклор, импрессионизм, современность); 3. модально-хроматическая тональность (Орландо, Дезювалье, современность); 4. парящая тональность; 5. политональность; 6. пантональность.



В новом «Словаре Римана» автором статьи «Тональность» К. Дальхаузом предложены два определения тональности. В широком смысле она понимается как «функциональная дифференциация и соподчинение тонов и аккордов»<sup>1</sup>. В свете такого определения Дальхауз рассматривает тональную структуру грегорианского хорала. Более узкое же понимание тональности таково: «Группировка тонов или аккордов вокруг центра тяготения, тоники». Второе определение обрисовывает круг определенных тональных явлений в пределах XVII—XIX веков, тогда как первое не имеет ни стилистических, ни исторических ограничений. Дальхауз объясняет причины применения слова «тональность» в широком понимании. Одну из них он назвал апологетической («защитительный мотив»), когда в музыкальном произведении отстаивается принцип порядка (тональности). Другая причина — «теоретический мотив»; Дальхауз считает «тональность» единственным обобщающим словом для выражения соотношения и функций тонов»<sup>2</sup>. С другой стороны, наличие основного тона, обязательного для мажоро-минорной тональности, в современной музыке не всегда существенно<sup>3</sup>.

К определению Дальхауза можно присоединить и ряд других. В статье «Об эволюции европейской тональной системы» Ю. Холопова говорится о необходимости большей широты в решении проблемы, предпосылки этого заложены в крайнем многообразии новых

<sup>1</sup> H. Riemann. Musiklexikon. Mainz, 1967.

<sup>2</sup> «...Коль скоро виды и число категорий, подлежащих обширному описанию, еще не обозримы, применяют слово «тональность» как собирательное понятие» (Kongressbericht Kassel 1962, с. 371).

<sup>3</sup> В Новой музыке, однако, основной тон, если он есть, часто оказывается не основополагающим принципом, а просто частным моментом. Там, где его нет, могут возникать комплексы функций, в которых сохраняются другие частные моменты тональности» (там же).

явлений, а также в различии между новым и старым. «Под тональной системой условимся понимать систему звуковысотных отношений, образованную на основе внутренней взаимосвязи ее составных частей»<sup>1</sup>.

Статья Х. Пфогнера посвящена понятию тональности нашего времени, однако автор делает попытку дать открытое определение тональности, то есть такое, которое сохранило бы свою силу по отношению к завтрашнему дню. Каковы же, по его мнению, общие предпосылки такого определения? Пфогнер видит их в незыблемости натурального звукоряда и музыкальности человека, его «внутренней слуховой расположенности создавать движущиеся звуковые формы (музыкальность)»<sup>2</sup>.

В связи с этим он определяет тональность в широком смысле как «организацию звуков по их значениям, основанную на взаимосвязях звуков и заложенную в нашей музыкальности»<sup>3</sup>.

В обоснование современного — широкого понимания тональности Ф. Нойман называет три условия, которые должны ему удовлетворять: во-первых, как показывает сегодняшняя практика, а также результаты сравнительного музыкознания, «тональность больше не может быть определена материально», иначе она будет отождествлена с какой-либо исторически существующей тональностью и тогда все предшествующие и последующие формы будут рассматриваться как несамостоятельные; во-вторых, все исторически сложившиеся формы надо понимать как бесконечно многообраз-

<sup>1</sup> См.: «Проблемы лада», сб., М., 1972, с. 36:

<sup>2</sup> H. Pfoegner. Zum Tonalitätsbegriff unserer Zeit. In: «Musica» VI Lg., 1962, Heft 3. s. 188.

<sup>3</sup> «С этим определением не обязательно, чтобы была тоника, согласно учениям о гармонии, или тональный центр по Хиндемиту, или финалис, в смысле средневековых ладов, или античные тетра хорды» (там же, с. 189).

ные проявления одного принципа; и, в-третьих, определение должно давать ясные указания на различие с атональностью. «Музыка, — пишет Нойман, — тональна в том случае, если она может быть понята как очевидное единство различных звуков и звуковых отношений, то есть без посредства осознанных понятий»<sup>1</sup>.

Отталкиваясь от этих предпосылок, Нойман делает попытку функционального определения тональности с позиций психологии музыкального восприятия: «...тональность есть непосредственно ощущаемое и воспринимаемое единство и осмысливаемое иерархическое сочленение музыкального целого»<sup>2</sup>.

В результате нашего обзора становится очевидным, что на протяжении XX века теория отнюдь не однозначно трактует термин тональность. Эволюция понятия отражает эволюцию обобщаемого им явления. Глубинная перестройка музыкального мышления, смена художественно-эстетических представлений повлекли за собой рождение бесконечно разнообразных гармонических форм, на которые стало распространяться понятие тональности. Признавая различные явления как конкретные формы тональности, теория возвела понятие тональности на более высокий уровень обобщения. В итоге можно выделить три области понимания тонального феномена. Одну из них обозначим как область традиционного понимания, подразумевающего лишь мажоро-минорную ладотональную систему. Другую область составляет целая группа определений, имеющих в виду различные типы современных гармонических систем, пришедших на смену предыдущей — двухвариантной диатонической системы. Наконец, пос-

ледняя группа отличается от предыдущих более широкой трактовкой термина.

Итак, пройдя стадию отрицания «единственной» исторической формы — мажора и минора — через осмысление различных новых форм, музыкальная теория пришла к обобщенному определению тонального принципа как единства и логической взаимосвязи. Однако не будет преувеличением сказать, что за этим расширительным, обобщающим понятием не стоит конкретно-структурное содержание. Поэтому задача теории в исследовании и классификации нынешних высотных систем и в установлении соответствующих понятий и терминов.

<sup>1</sup> F. Neumann. Tonalität und Atonalität Beiträge zu gegenwartsfragen der Musik Landsberg, 1955, s. 13.

<sup>2</sup> Там же, с. 20.